Altre Modernità / Otras Modernidades / Autres Modernités / Other Modernities

Università degli Studi di Milano - Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Straniere Comparate - Sezione di Studi Culturali

La tomba dell'architettura. Il funerale mediatico dell'edificio e della città

di Federico Boni

Introduzione. "L'edificio è la tomba dell'architettura"

Non è solo l'arte contemporanea (almeno nella sua contemporaneità più stretta) a celebrare lo "spettacolo della morte", ma anche una disciplina che spesso (più o meno inopinatamente) rivendica uno statuto "artistico": l'architettura. Questo articolo si propone di verificare come il discorso della morte e dell'elaborazione del rituale funebre sia presente nell'"ordine del discorso" delle rappresentazioni mediatiche dell'architettura contemporanea.

Del resto, la teoria e la pratica architettonica sembrano avere avuto da sempre un rapporto privilegiato con la retorica tanatologica. L'Uomo di Vitruvio, che stabilisce fin dalle origini della trattatistica architettonica occidentale il rapporto tra l'architettura e il corpo umano, diviene presto (almeno a partire dalla rielaborazione vitruviana compiuta da Leon Battista Alberti e dai trattatisti rinascimentali) un cadavere, un uomo crocifisso che stabilirà non solo le proporzioni ma anche il disegno degli edifici religiosi di gran parte della storia della cristianità. Ma è proprio nell'architettura moderna e contemporanea che il connubio tra il cadavere e la pietra, la morte e l'architettura, si fa più stringente e inquietante.

In questo articolo esploreremo diverse dimensioni di tale rapporto: la morte dell'architettura, la morte della città e la morte dell'architetto stesso. Fermo restando che, come si è accennato, non di vera "morte dell'architettura" (o della città, o dell'architetto) si tratta, ma di retoriche discorsive, che possono nascere tanto all'interno della teoria e della critica architettonica quanto al loro esterno, soprattutto – come vedremo appunto nel corso dell'articolo – nei prodotti della cultura di massa come il cinema o la televisione. E dunque, il rito funebre dell'architettura si celebra

tutto all'interno di un'ulteriore dimensione rituale, che è quella formulaica dei discorsi mediatici che definiscono e determinano lo status cadaverico degli edifici, delle nostre città, addirittura degli stessi artefici-demiurghi.

Saranno dunque testi (e pretesti) televisivi e cinematografici a fornirci i materiali di partenza su cui si fondano le pratiche discorsive mediatiche che producono e riproducono questo continuo "requiem per l'architettura". Questo mortifero connubio tra architettura e media non deve sorprendere: non solo i media sono i luoghi in cui più facilmente possiamo fruire delle più famose e iconiche opere dell'architettura contemporanea, ma questi sono anche i luoghi dove è più immediato il contatto con la morte e i suoi riti. In una ricerca di alcuni anni fa sulla rappresentazione della morte in TV e nei media (Abruzzese, Cavicchia Scalamonti, a cura di, 1992) la morte mediatica veniva messa in relazione con le stesse logiche dei media, nonché della rappresentazione sociale contemporanea della morte stessa:

> ciò che finora è emerso dal rapporto tra media e morte e tra società e morte sembra essere, da un lato, la tendenza dei mezzi di comunicazione di massa a rappresentare la morte, spettacolarizzandola; dall'altro, la tendenza del sistema sociale a negare la morte in modi che oscillano tra razionalità e irrazionalità, principio di realtà e rimozione. La capacità metabolica della televisione consiste proprio nell'impadronirsi e nel giocare con queste due diverse modalità di approccio alla morte, che in fondo rivelano ancora e semplicemente il disagio dell'uomo rispetto ad essa. (98)

In altri termini, assistiamo qui a un doppio movimento: da una parte, i media replicano quella che è una tendenza sociale ormai consolidata, e che consiste in una medicalizzazione della morte, considerata come qualcosa di sporco e di impuro, e quindi istituzionalizzata e relegata in appositi retroscena sociali. Dall'altra, la morte segue il destino degli oggetti dell'attenzione dei media: viene mostrata, spettacolarizzata; il retroscena in cui la società contemporanea l'ha relegata viene scoperto e indagato, profanato dalle telecamere e dagli obiettivi delle macchine fotografiche. Architettura, morte, media. Questi dunque i tre protagonisti di questa contemporanea "danza macabra". Ma vediamo meglio quali sono le tre dimensioni di questa "splendida festa di morte".

La morte dell'architettura: si pensi solo ad Aaron Betsky, il curatore della Biennale di architettura di Venezia del 2008, il quale sostiene che "l'edificio è la tomba dell'architettura", lasciando intendere che allora questa si risolve in pratiche irriducibilmente discorsive, come dire nella sua "orazione funebre", in un rito funerario che è anche – come si è accennato prima – un rito formulaico. Ebbene, varrà qui la pena di ricordare come l'architettura degli ultimi trent'anni del Novecento sia nata secondo Charles Jenks (1977) con una "morte" (l'abbattimento, nel luglio 1972, del complesso residenziale di Pruitt-Igoe, nella periferia di Saint Louis, testamento funebre del funzionalismo corbusiano) e termini secondo alcuni (cfr. Lippolis 2009) con un altro evento fatale, il crollo delle Twin Towers l'11 settembre 2001. Proprio da questo

evento mediatico partirà il nostro breve excursus sullo spettacolo mediatico della morte dell'architettura.

Da qui, la morte della città, celebrata in un immane rito funebre audiovisivo dalle produzioni hollywoodiane degli ultimi decenni (si pensi a tutti i *disaster movies* degli anni più recenti), in un cordoglio globale che scatena anche la ricerca dei responsabili: "Chi ha ucciso Los Angeles?", si chiede Mike Davis, procedendo a un'"autopsia politica" che non si sottrae peraltro a una "storia naturale" delle "città morte".

Infine, la morte dell'architetto: la riflessione, di nuovo, parte dai trattatisti rinascimentali, ma è stata sviluppata in tempi a noi contemporanei soprattutto da un regista cinematografico, Peter Greenaway, che nel suo *Il ventre dell'architetto* recita il "De profundis" non solo della metafora corporea dell'architettura, ma della stessa vita dell'architetto. Il quale, per inciso, non è solo "demiurgo" dell'edificio, ma spesso ne è anche il carnefice, come il Frank Gehry descritto da Mike Davis nei panni dell'ispettore Callaghan che, con la sua 44 Magnum, fa di Los Angeles una "città-fortezza", potente metafora di una politica architettonica ispirata alla repressione, alla sorveglianza e all'esclusione.

L'articolo si chiude con una breve discussione sulla prima e vera vittima (il vero cadavere) di questo scenario funebre: l'utente dell'architettura, escluso dalla creazione-opera d'arte dell'architetto, agente impuro e contaminante della pura perfezione dell'Opera, e come tale rimosso sia nell'ideazione del progetto sia nella sua rappresentazione, dove algidi *rendering* digitali celebrano la gloria immota e senza tempo dell'Edificio, celebrando allo stesso tempo il funerale di chi non dovrebbe mai profanare tale creazione, ovvero l'utente a cui questa sarebbe paradossalmente destinata.

1. La morte dell'architettura

Dunque, la morte dell'architettura. Come abbiamo anticipato, il clamoroso evento mediatico funebre da cui partiamo è quello che ha segnato l'inizio del nuovo millennio, l'attacco e il crollo delle Twin Towers dell'11 settembre 2001. Le Twin Towers, con la loro duplicità gemellare, interrompevano lo sguardo e lo rendevano speculare, autosufficiente; simbolo della logica binaria del sistema informatico, finanziario, contabile, numerico: "colpendole, i terroristi hanno […] toccato il centro nevralgico del sistema. La violenza del globale passa così attraverso l'architettura, attraverso il terrore di vivere e lavorare in questi sarcofaghi di vetro, d'acciaio e di cemento" (Baudrillard 2002; trad. it. 2003: 11). Baudrillard intona un vero e proprio "Requiem per le Twin Towers" (ibid.), un lamento funebre dove i simboli del delirio americano diventano "mostri architettonici" che "hanno generato un ambiguo incanto, una forma contraddittoria di attrazione e repulsione, e quindi, da qualche parte, la segreta brama di vederle scomparire" (Baudrillard 2002; trad. it. 2003: 11). Ma la "morte violenta" delle Torri (una versione contemporanea del crollo della torre di Babele da parte di un dio adirato) è anche qualcosa di molto simile a un suicidio: a

vederle crollare insieme, come due amanti, e implodere su se stesse, si aveva quasi l'impressione che le Torri "si suicidassero in risposta al suicidio degli aerei-suicidi" (ivi: 12). Di qualunque cosa si tratti o sia parso trattarsi, crimine violento o suicidio, la morte delle Twin Towers non si traduce nella loro effettiva scomparsa, anzi. Secondo Baudrillard le Torri, "anche in polvere, ci hanno lasciato la forma della loro assenza" (ivi.: 15). Impossibile dimenticarne il profilo e l'arroganza semantica. "La loro fine nello spazio materiale le fa passare in uno spazio immaginario definitivo. Grazie al terrorismo, sono divenute il più bell'edificio del mondo – cosa che certo non erano ai tempi della loro esistenza" (ibid.).

C'è di più. L'omicidio/suicidio delle Twin Towers si lega anche all'oggetto principale di questo numero monografico della rivista, e cioè la dimensione estetica. E non tanto – o non solo – nel senso indicato da Stockhausen, che aveva esaltato l'11 settembre come la più sublime delle opere d'arte, quanto nel senso di una vera e propria performance assoluta. Nulla, nell'arte contemporanea "necrofila" – neanche le opere e le performance più estreme, come quelle di cui danno conto proprio alcuni degli articoli di questo numero –, "può oggi essere equiparato o commisurato a un evento del genere, nulla che appartenga all'ordine dell'immaginazione o della rappresentazione" (ivi: 17). Nulla, se non una tragica ironia, che lega la morte delle Torri all'arte contemporanea:

> l'allegoria inquietante dell'artista africano cui era stata commissionata un'opera da collocare sulla spianata davanti al World Trade Center. L'opera avrebbe dovuto rappresentare l'autore, il corpo trafitto da aerei, moderno San Sebastiano. Venuto il mattino dell'11 settembre a lavorarci nel suo studio, l'artista è morto, sepolto con la sua opera, sotto le macerie delle Torri. Sarebbe stato in fondo il colmo dell'arte – la perfezione magica dell'opera finalmente realizzata, trasfigurata e annientata contemporaneamente dall'evento in scala naturale che essa prefigurava. (ibid.)

E sempre per rimanere all'argomento di questo numero monografico, dedicato non solo alla morte ma anche ai suoi riti, va aggiunto che all'evento funebre delle Due Torri i media hanno fatto seguire i relativi rituali. La morte è l'evento, l'inaspettato, l'inevitabile. Ma immediatamente dopo la società mette in moto tutto l'apparato dei suoi riti che la celebrano, la esorcizzano, la rendono densa di significato. Lo stesso è avvenuto per l'11 settembre: dopo un primissimo momento di confusione, la macchina dei media è stata in grado di codificare l'evento mettendo in moto tutta una programmazione che ha fortemente ritualizzato l'evento (proponendo le immagini dell'attacco secondo una serialità rituale che le ha fatte entrare in una sorta di "tempo ciclico", o ancora producendo trasmissioni dove si "parlava di" quell'evento, "mettendolo in chiave" e indicandone il senso – sia quello narrativo sia quello cognitivo). A questo cordoglio globale mediatico è seguito quindi il cordoglio globale effettivo, fuori dello schermo, che si è tradotto in un vero e proprio pellegrinaggio, un pellegrinaggio verso la "tomba dell'architettura" (Lisle 2004).

Ma l'evento luttuoso dell'11 settembre è centrale per l'architettura contemporanea per un'altra delle tragiche ironie che abbiamo visto contrassegnarlo (come quella, vista prima, che lo accosta alle necro-performance dell'arte contemporanea più estreme): come si è detto all'inizio dell'articolo, alcuni autori fanno coincidere la fine del Movimento moderno e l'inizio del Postmodernismo con l'abbattimento del complesso residenziale di Pruitt-Igoe, nella periferia di Saint Louis, e hanno intravisto la fine dello stesso Postmodernismo nel crollo delle Twin Towers. L'ironia sta nel fatto che entrambe le opere architettoniche sono firmate dallo stesso autore, Minoru Yamasaki, per tacere del fatto che le Torri gemelle erano state portate a termine proprio a pochi mesi dall'abbattimento di Pruitt-Igoe. Sembrerebbe insomma che l'architettura contemporanea ristretta, quella cioè che segue la fine del Movimento moderno, nasca dalle ceneri di un complesso dello stesso architetto che ha creato le torri il cui crollo segna il grande spettacolo funebre del Po-Mo. Due eventi spettacolari legati alla "morte dell'architettura" segnerebbero così i confini temporali dell'architettura dei nostri tempi, in altrettante grandi e splendide "feste di morte".

Ma non è tutto. La "morte violenta" delle Twin Towers è stata preparata con un macabro rituale che ha visto protagonisti degli architetti, in senso proprio e improprio. In senso improprio: lo stesso Bin Laden, il quale, cresciuto presso città yemenite straordinarie come Sana'a o Shibam, la "Manhattan del deserto", non poteva non coltivare "un latente desiderio di architettura che avrà modo di rendere tangibile quando si troverà da immigrato a contribuire a trasformare il volto stilistico delle costruzioni dell'Arabia Saudita" (Cerviere 2009: 33); in senso proprio: Mohammed Atta, l'attentatore suicida, laureatosi in architettura al Cairo e interessato soprattutto alla conservazione (!) del patrimonio dell'architettura islamica contro i violenti restauri di impronta occidentale. Un architetto, insomma, animato dall'"idea criminale di riappropriazione di una recuperata sacralità dell'architettura, una 'contro-architettura' che doveva sostituirsi violentemente al modernismo occidentale" (ivi: 66). Un'architettura contro, al limite anche distruttiva; e magari proprio contro lo stesso Yamasaki, che in Arabia aveva collaborato al piano di sviluppo infrastrutturale di Dhahran, disegnandone l'aeroporto. "Utilizzando l'arco ogivale Yamasaki riuscì a determinare un elemento stilistico unificante tra Occidente e Oriente. Tale arco, infatti, originò l'architettura gotica, ma come sappiamo fu di invenzione islamica" (ivi: 97). È abbastanza ironico che le stesse Twin Towers avessero "un aspetto prospettico con reperibili influenze moresche, più che gotiche" (ibid.): secondo l'architetto, del resto, "le due torri erano associabili a due minareti a pianta quadrata" (ivi: 99). Forse è stato proprio questo orientalismo architettonico (oltre a tutte le sovrapposizioni di senso che abbiamo visto nelle pagine precedenti) a determinare la scelta delle Twin Towers come oggetto del "martirio".

In definitiva, le Twin Towers rappresentano in vari modi e in varie dimensioni lo stretto rapporto che lega in una maniera macabra e necrofila l'architettura, la morte e la loro rappresentazione mediatica. Culla e tomba di un certo modo di concepire – e rappresentare – l'architettura della contemporaneità, le Torri di Yamasaki sono state sottoposte a un rituale funebre che in parte dura tuttora, un requiem continuo che si è

declinato anche come foriero di altre distruzioni e altre morti, e il loro martirio ha generato una pratica rituale di cordoglio globale che vede in questi anni milioni di pellegrini recarsi presso la loro tomba. Performance assoluta, la loro morte si lega a doppio filo anche ai più recenti sviluppi dell'arte necrofila, per vie e aspetti talvolta paradossali e disperatamente ironici.

2. La morte della città

Il grande rituale funebre celebrato dal cinema (soprattutto americano, non a caso) nei confronti della sua rassicurante architettura – ricordiamo che il perturbante si annida proprio tra le familiari pareti di casa – ha una declinazione su scala urbana soprattutto nel macrogenere dei *disaster movies*, dove a venire seppellite sono intere città e metropoli. Probabilmente le due città cinematografiche alla cui morte assistiamo con maggior frequenza e di cui si celebra il requiem con maggiore intensità sono New York e Los Angeles. Il crollo delle Twin Towers di New York è stato dunque solo la ratifica di una narrazione che nell'immaginario si era già ripetuta con inquietante ossessività, così come la stessa "Mecca del cinema", Los Angeles, è sempre a un passo dalla tomba per i pericoli ambientali su cui distende le proprie estenuate e tentacolari membra.

Mike Davis (1998; trad. it. 1999) ha tracciato una vera e propria cartografia dell'"immaginario collettivo del disastro" di Los Angeles, la prima (forse anche in ordine di tempo) delle "città morte" che si sono già guadagnate un posto all'inferno – almeno in quello metropolitano (Davis 2002; trad. it. 2004). La distruzione letteraria e cinematografica di Los Angeles, sinistro precursore di quella vera avvenuta per New York l'11 settembre 2001, è cominciata almeno col sorgere della prima industria della cultura di massa, ma è certo con le pellicole degli ultimi anni che si è assistito a un'orgia necrofila e a quella che Davis (1998; trad. it. 1999: 293) definisce "estasi funerea". Scrivendo poco tempo prima dell'inizio del nuovo millennio, Davis enumera le ripetute celebrazioni funebri di quella che, appropriatamente, dopotutto è la "città degli angeli":

> con l'avvicinarsi della fine millennio, forse il macello sta accelerando. Limitandosi agli schermi delle multisale, durante l'estate 1996 Los Angeles è stata lessata dagli alieni in *Independence Day* e sprofondata nella barbarie sia ne *Il Corvo 2* sia *in Fuga da Los Angeles*. Un anno dopo, un incauto cantiere della metropolitana provoca un'eruzione vulcanica presso Farmer's Market, riversando un fiume di lava fusa verso Wilshire Boulevard per la gioia di milioni di spettatori (*Vulcano Los Angeles*). La Città degli Angeli è impareggiabile non solo per la frequenza delle sue distruzioni immaginarie, ma anche per il piacere che tali apocalissi regalano ai lettori e alle folle cinematografiche. Si direbbe che il mondo intero faccia il tifo perché Los Angeles scivoli nel Pacifico o finisca ingoiata dalla faglia di San Andreas. (ivi: 292-3)

Che, per inciso, è esattamente ciò che accade nel recente *2012*, dove le due catastrofi si accompagnano insieme ad altre, altrettanto spettacolari.

L'aspetto interessante delle diverse morti cinematografiche di Los Angeles è che, a differenza ad esempio di quanto avviene per New York, le cui dipartite sul grande schermo sono sempre accompagnate da toni tragici, per la metropoli californiana siamo di fronte a una necrofilia da farsa, una grande festa funebre dai toni quasi parodistici e carnevaleschi. Secondo Davis, "la giuliva sacrificabilità di Los Angeles nell'immaginario popolare è dovuta in gran parte a Hollywood, la quale, quando non si autoimmola, ci presenta i suoi paraggi come il cuore di tenebra del mondo" (ivi: 294). Los Angeles è un dorato sarcofago dell'America, dove "l'industria dello spettacolo ha invertito la decadenza del vecchio splendore in un nuovo splendore della decadenza" (ibid.). In questo spettrale e tragicomico *funeral party*, il grottesco si impone come cornice principale: come nel racconto *Più verde del previsto*, di Ward Moore (del 1947), dove la città viene divorata da un giardino casalingo all'apparenza innocente. In questo racconto non abbiamo solo la morte di Los Angeles, ma anche il suo "coccodrillo" giornalistico:

> tocca alla rivista "Time" il compito di pronunciare il suo necrologio ufficiale: "La scorsa settimana la morte ha colpito Los Angeles, come fa con tutti. La metropoli del Sud-Ovest è spirata poco serenamente e con scarsa dignità… ingoiata come Giona dall'avanzata della terribile erba bermuda". (ibid.: 333)

Ciò che rende il tutto un po' meno comico e ilare è che la "morte di Los Angeles" non è solo una retorica discorsiva mutuata dalla fiction letteraria o cinematografica; la città infatti è sottoposta a una serie di tensioni mortifere reali, di natura almeno duplice: da una parte i disastri legati al territorio (e al modo sconsiderato in cui è stato ed è tuttora gestito), dall'altra le tensioni etniche e di classe.

Quanto ai primi, l'elenco è quanto mai variegato: uragani, terremoti, incendi di violenza inaudita, animali selvaggi letali per l'uomo (a cominciare dallo scoiattolo, portatore della Peste Nera!); quanto alle seconde, i quartieri centrali della città, ridotti a ghetti abbandonati, sono lasciati morire per favorire i sobborghi milionari che li circondano. Un vero e proprio omicidio della città, perpetrato con piena consapevolezza e diabolica ostinazione:

> la politica di Washington nei confronti delle città assomiglia alla politica internazionale sul debito pubblico. Nell'era Reagan-Bush le grandi città sono l'equivalente interno degli stati insolventi e penalizzati del Terzo Mondo la cui unica possibilità di redenzione è una combinazione di militarizzazione e privatizzazione. Per il resto, i repubblicani sono stati assolutamente adamantini […] nel negare sostegno alle città. In realtà, questa guerra di fatto contro le metropoli è stata uno dei pilastri strategici della politica conservatrice moderna, visto che inglobava importanti obiettivi economici ed elettorali. (Davis 2002; trad. it. 2004: 185)

È allora qualcosa di più che una semplice metafora l'espressione usata da Davis quando si riferisce alle "città morte" (ibid.), o quando l'autore si chiede "Chi ha ucciso Los Angeles?", procedendo a una vera e propria "autopsia politica" della città, quasi a ritrovarne i segni di un soffocamento da incendio: gli incendi che periodicamente devastano le colline pedemontane o costiere della città, così come i ghetti più poveri, in un imponente "falò dei diritti" (ibid.) che lentamente sta cremando la metropoli californiana.

E, parlando di riti funerari a suon di cremazione, dove ad andare in fumo sono non solo i quartieri urbani ma soprattutto i diritti dei loro abitanti, è inevitabile pensare a un altro "cadavere eccellente", questa volta di casa nostra: la Genova del G8 del 2001. Anche in questo caso, come in quello dell'11 settembre dello stesso anno, siamo di fronte a un evento celebrato per lo più attraverso i media, anche se con censure e reticenze decisive. A differenza dell'11 settembre, però, dove, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, avevamo un evento che diventava rito, qui ci siamo ritrovati con un rito (la grande cerimonia del potere del G8) dove ha fatto irruzione l'evento, la morte – quella vera, di un ragazzo, e almeno due metaforiche: quella di una città, violentata e umiliata da inferriate e cancelli, e quella della democrazia *tout court*.

La violenza perpetrata nei confronti della città di Genova è quella di trasformarla in una eterotopia, in stato d'eccezione urbano, città-fantasma della morte del diritto e della democrazia:

> chi ha progettato la divisione della città nelle famigerate tre parti, zona rossa, zona gialla e zona "libera", doveva certamente avere delle competenze urbanistiche oltre che militari. Non è un tema nuovo: da sempre si sa che le scienze del territorio vanno a braccetto con i desideri di politici, controllori, generali. L'urbanistica moderna nasce con lo sventramento del barone-generale Haussmann in funzione preventiva anti-insurrezionale. (Petrillo 2004: 94)

La morte, vera, che ha fatto irruzione in quello che già di per sé era un rito funebre (dove si celebravano gli ultimi brandelli della cooperazione internazionale), si incorpora con la città e le sue pietre, fino ad allargarsi alla stessa toponomastica: "il nome della Vittima si insedia nella topografia della città e dell'evento in corso, con un rito anonimo che lo iscrive sulla targa della Piazza, cancellando quello di Gaetano Alimonda" (Barlozzetti 2002: 189). Ed è così che, di nuovo, sarà un medium – questa volta il cinema – il primo a registrare questa nuova toponomastica urbana, con un film come *Carlo Giuliani, ragazzo*, di Francesca Comencini (2002), che nella stessa locandina mostra la targa di piazza Gaetano Alimonda (il luogo dove si è consumato l'omicidio) con la "correzione" operata da mani ignote. Un diverso paio di "mani sulla città".

3. LA MORTE E L'ARCHITETTO

C'è un film dove viene indagato nella maniera forse più compiuta il rapporto tra architettura e morte, in un connubio tra la pietra degli edifici e la carne dell'architetto. Si tratta de *Il ventre dell'architetto*, il film del regista inglese Peter Greenaway (1987), che racconta la storia di un architetto di Chicago che si reca a Roma per realizzare una mostra sull'architetto francese Étienne Louis Boullée (1728-1799).

Abbiamo avuto modo di accennare nel corso dell'articolo al fatto che la figura umana sia sempre stata messa in relazione con la forma architettonica. Con il film di Greenaway, tuttavia, si compie un passo ulteriore: l'edificio (il Pantheon, San Pietro, il Vittoriano, lo Stadio dei Marmi, il Palazzo della Civiltà Italiana dell'Eur, tutti edifici cruciali nello sviluppo narrativo del film) e la città (Roma) si confondono con il corpo dello stesso architetto, Stourley Kracklite. Il ventre minato dal cancro dell'architetto americano è rotondo come le rotondità barocche di Roma, come le forme simmetriche del Vittoriano e del Pantheon, e come gli stessi progetti visionari di Boullée. E la malattia che mina il corpo (il ventre) dell'architetto si contrappone in una raffinata giustapposizione fisico-architettonica alle immagini dello Stadio dei Marmi, "progettato e realizzato con l'intenzione di esaltare l'attività fisica quotidiana, la forza della giovinezza, e di celebrare la sana e perfetta forma fisica degli atleti raffigurati nelle statue" (Casavola, Presicce e Santuccio 2001: 45).

La preoccupazione dell'architetto per ciò che è racchiuso nell'addome raffigura le "proiezioni metaboliche dell'architettura" e una metafora gastrica della Città Eterna (Bruno 2002): lo stesso Cenotafio di Newton di Boullée, uno dei progetti del visionario architetto francese mai realizzati, "è riprodotto come una torta e scompare metabolicamente nel ventre morente dell'architetto. Questa sfera malinconica, immensa e perfetta, un planetario funebre, fa da modello al ventre architettonico di Greenaway" (ivi: 270).

Del resto, le scene principali del film "si svolgono in spazi architettonici individuati da Greenaway proprio per il legame, evidente o celato, con la morte" (De Gaetano 1995: 135): la prima cena si svolge davanti al Pantheon, "dove sono custodite le tombe di vari artisti, tra cui Raffaello, e dei sovrani d'Italia"; "la mostra su Boullée e l'ufficio organizzativo sono ospitati al Vittoriano […], sede dell'Altare della Patria con la tomba al Milite Ignoto", e alcune sequenze sono girate presso il Mausoleo di Augusto, "dove sono sepolti i membri della famiglia imperiale" (ivi: 136). Architetture-tomba, dunque, che nel corso della narrazione diventano preludio per la tomba dell'architetto. La cui passione necrofila lo avvicina all'architetto per cui allestisce la mostra, Boullée, autore di progetti irrealizzati e grandiosi per camposanti e cimiteri. E, soprattutto, ricordato – come si è visto – per il progetto del Cenotafio di Newton, un altro monumento funebre, dedicato allo scopritore della gravità. Ed è proprio la gravità al centro del film: ad essa l'architettura si deve opporre, e il volo suicida di Kracklite alla fine del film si conclude vicino a un bambino che gioca con un giroscopio, strumento che affronta la gravità.

In una danza macabra che vede protagonisti le pietre della città e dei suoi monumenti e il corpo dell'architetto, il film è in definitiva "una storia di ventri, di digestioni, di parti del corpo divorate, di organi che muoiono, di individui che nascono; di architetti morti che hanno disegnato progetti enormi di ventri tondi. Di una città, Roma, che fagocita e metabolizza" (Bogani 1995: 87).

Ma l'architetto non è solo vittima: può anche essere carnefice, e, per giunta, della stessa architettura. La famosa archistar Frank O. Gehry, ad esempio, viene paragonata da Mike Davis (1990) all'ispettore Callaghan nel suo tentativo di fare di Los Angeles una "città-fortezza", potente metafora di una politica architettonica ispirata alla repressione, alla sorveglianza e all'esclusione (ibid.). Questa "pena capitale", inflitta alla città da architetti-celebrità come Gehry, viene parodiata in un episodio dei Simpson, dove l'architetto losangelino costruisce un inutile auditorium sinfonico a Springfield che diviene presto un penitenziario, dando sostanza a quanto scrive Mike Davis su questa popstar globale: un luogo deputato alla cultura si trasforma in un violento e inquietante "braccio della morte".

Lo stesso Gehry è famoso, negli ultimi decenni, per le sue forme architettoniche ottenute grazie ai nuovi software legati alla progettazione. Ma, invece di usare il computer per le sue possibilità di mettere in relazione più attori della costruzione (committente, architetto e utente finale), Gehry impiega le nuove tecnologie per le possibilità che queste permettono di realizzare le forme più visionarie dell'architetto-artista, che così recupera la sua aura di demiurgo dell'ambiente costruito. In questo modo, il Frank Gehry che nell'analisi di Mike Davis è paragonato all'ispettore Callaghan nel suo realizzare delle architetture-fortezza diviene qui una sorta di Robocop postmoderno, un mercenario che grazie alla tecnologia più innovativa si erge in difesa dell'autorità (del potere) dell'architetto, a discapito degli altri attori impegnati nella realizzazione e nell'utilizzo dell'edificio. Il tutto celebrato – non a caso – da un film di Sydney Pollack (*Frank Gehry – Creatore di sogni*, 2005), che ripercorre passo passo questa retorica dell'"architetto-artista", seguendolo nelle pieghe quotidiane del suo "delitto perfetto" contro la realtà della professione architettonica e le ragioni della committenza e dell'utenza degli spazi architettonici.

Conclusioni. Il fantasma dell'utente

Quanto abbiamo appena visto nelle righe precedenti ci porta a un'ultima inquietante dimensione che definisce il ruolo disturbante dell'architettura e dell'architetto all'interno di un numero monografico come questo, centrato sull'espressione estetica della morte: quanto più l'architetto si considera artista, tanto più si trasforma nel carnefice degli altri protagonisti dell'architettura. E la prima vittima – il primo cadavere eccellente – di questo crimine è il vero grande assente di quanto abbiamo visto finora: l'utente. Il caso di Gehry visto nelle righe precedenti mostra come, a fronte di tutto un gran parlare di architettura e di architetti, della mediatizzazione e spettacolarizzazione dell'opera-icona e dell'archistar, chi rimane

fuori sia alla fine l'utente dell'opera di architettura. Gli architetti parlano tantissimo di sé e delle loro creazioni, ma tacciono sugli utenti finali delle loro opere. Le immagini degli edifici escludono sistematicamente le persone e le loro attività, come agenti contaminanti della purezza dell'Architettura. Eppure, bisognerà pur dire che l'architettura è fatta non solo delle attività degli architetti, ma anche delle azioni dei fruitori degli edifici (Hill, a cura di, 1998).

Anche questo funerale (dell'utente, questa volta) si celebra per lo più tramite i media, nel senso che è attraverso i principali mezzi di riproduzione dell'architettura che è possibile individuare la pressoché totale mancanza dell'individuo – che non sia l'Artefice-Demiurgo –: nelle riviste patinate, ad esempio, e in generale nelle fotografie che riproducono i modelli o i *rendering* degli edifici, tutte caratterizzate da un'algida e mortifera mancanza di vita, riproduzioni iperrealistiche, "più vere del vero", come un macabro "museo delle cere" dell'architettura.

Del resto, è fondamentale per la rappresentazione prospettica dell'edificio, e per ottenere l'illusione della profondità, che tra l'osservatore e l'oggetto non vi sia nulla, "pena la non riuscita del trucco" (Farinelli 2006: 15). Anche nelle carte geografiche della città, almeno da quelle della modernità in avanti, i corpi dei cittadini sono assenti, fantasmi di chi entro quelle mura dovrebbe abitare, vivere. Dove sono finiti quei corpi? Sono finiti nel corpo politico del Leviatano, prima grande forma di antropofagia del potere: il mostro-monarca, così come rappresentato nel frontespizio del Leviatano di Thomas Hobbes, "si erge su di una cittadina barocca svuotata e pacificata. I cittadini sono simbolicamente trasferiti nel corpo del sovrano" (Petrillo 2009: 44). Le città e gli edifici sono vuoti, spettrali non perché le persone sono chiuse in casa, o perché sono internate, ma proprio perché esiste lo Stato, il cui corpo si compone dei corpi di tutti i cittadini. Perché "gli abitanti sono altrove, ricompresi dentro la persona ficta del 'Dio mortale'" (Farinelli 2006: 15), ed è proprio in virtù di tale processo che l'architettura e la città diventano moderne (ibid.). È da questo spettrale banchetto antropofago che nascono la città e l'architettura contemporanee.

BIBLIOGRAFIA

Abruzzese A. e A. Cavicchia Scalamonti, a cura di, 1992, *La felicità eterna. La rappresentazione della morte in tv e nei media*, Nuova Eri/Rai, Vqpt, Torino.

Ariès Ph., 1975, *Essais sur l'histoire de la mort en occident du moyen âge à nos jours*, Seuil, Paris; trad. it. 1978, *Storia della morte in occidente. Dal medioevo ai giorni nostri,* Rizzoli, Milano.

Barlozzetti G., 2002, *Eventi e riti della televisione. Dalla Guerra del Golfo alle Twin Towers*, Franco Angeli, Milano.

Baudrillard J., 2002, *Power Inferno*, Galilée, Paris; trad. it. 2003, *Power Inferno*, Cortina, Milano.

Bogani G., 1995, *Peter Greenaway*, Il Castoro, Milano.

Casavola M., L. Presicce e S. Santuccio, 2001, *L'attore di pietra. L'architettura moderna italiana nel cinema*, Testo & Immagine, Roma.

Cerviere G., 2009, *L'assalto. Città uomini architetture attorno ai fatti dell'11 settembre,* Libria, Melfi.

Davis M., 1990, *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Verso, London-New York; trad. it. 2008, *Città di quarzo. Indagando sul futuro a Los Angeles*, Manifestolibri, Roma.

Davis M., 1998, *Ecology of Fear*, The New Press, New York; trad. it. 1999, *Geografie della paura. Los Angeles: l'immaginario collettivo del disastro*, Feltrinelli, Milano.

Davis M., 2002, *Dead Cities. And Other Tales*, The New Press, New York; trad. it. 2004, *Città morte. Storie di inferno metropolitano*, Feltrinelli, Milano.

De Gaetano D. ,1995, *Il cinema di Peter Greenaway*, Lindau, Torino.

Farinelli F., 2006, "La natura cartografica della città", in G. Marrone e I. Pezzini (a cura di), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi, Roma, pp. 13-17.

Hill J., a cura di, 1998, *Occupying Architecture. Between the Architect and the User,* Routledge, London-New York.

Jenks C., 1977, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy, London.

Lippolis L., 2009, *Viaggio al termine della città. La metropoli e le arti nell'autunno postmoderno (1972-2001)*, Elèuthera, Milano.

Lisle D., 2004, "Gazing at Ground Zero: Tourism, Voyeurism and Spectacle", *Journal for Cultural Research* 8, 1, pp. 3-21.

Petrillo A., 2004, *Città in rivolta. Los Angeles, Buenos Aires, Genova*, Ombrecorte, Verona.

Petrillo A., 2009, "La città medievale e la nascita dell'Occidente moderno: *Die Stadt* di Max Weber", in M. Vegetti (a cura di*), Filosofie della metropoli. Spazio, potere, architettura nel pensiero del Novecento*, Carocci, Roma, pp. 19-47.

Federico Boni insegna Sociologia della Comunicazione all'Università degli Studi di Milano. È stato Visiting Fellow presso la Griffith University e Guest Lecturer presso la University of Southern Queensland, in Australia. I suoi interessi di ricerca si concentrano su media, identità e corpo. Tra i suoi volumi: *Etnografia dei media* (Laterza 2004), *Media, identità e globalizzazione* (Carocci 2005), *Teorie dei media* (Mulino 2006), *Sociologia della comunicazione interpersonale* (Laterza 2007), *Il superleader. Fenomenologia mediatica di Silvio Berlusconi* (Meltemi 2008).

federico.boni@unimi.it